

札幌大学総合論叢 第33号 (2012年3月)

〈論文〉

村上春樹『午後の最後の芝生』 論

— くすの木のような大女に導かれて語る, 墓のように積み重なったぐったれた子猫のような「僕」の記憶 —

山崎 眞紀子

「人間存在を比較的純粋な動機に基くかなり馬鹿げた行為として捉えるなら、何が正しくて何が正しくないかなんてたいした問題ではなくなってくる。そしてそこから記憶が生まれ、小説が生まれる。」（『午後の最後の芝生』）

はじめに

〈記憶〉。自分が今ここにいる根拠を支えているものが記憶の集積だとすれば、村上春樹『午後の最後の芝生』（初出「宝島」一九八二年八月号に発表、のちに短編集『中国行きのスロウ・ポート』所収）にある一文、「記憶というのは小説に似ている。あるいは小説というのは記憶に似ている」という言葉は、記憶と同様に、小説そのものも人間を支えていると考えてもよいことになるだろう。記憶と小説、この二者の言葉を〈類似^{シミラー}〉としてとらえれば、小説とは何かを問う作品として『午後の最後の芝生』を読むことができる。その場合、日常生活が何によって支えられているのかを改めて気づかせられ、そうした中で小説の効能も考えることができるのではないだろうか。

本論は、作品中に投げかけられている〈記憶〉についての考察を、登場人物「僕」に寄り添いながら進め、彼を十四、五年たった今、未だに苦しめ続けている記憶と対面するうえでの導き手である、くすの木のような大女の記憶の内実を伴奏として、小説の持つ力にアプローチしていこうと思う。

I 呼び起こされる記憶

記憶を語るには、どの時代の記憶を語るのか枠組みを提示しなければならないようだ。「僕」は、自身が芝生を刈っていた十八、十九歳の頃のことを語る。それが十四、五年前のこととあり、現在の「僕」の年齢が三十二歳から三四歳であることは単純な計算によって導き出される。その上、その時代を象徴するヒット作ナンバーの曲名が挙げられているので、生まれ年まではっきりと刻まれることになる。

時々、十四年か十五年なんて昔というほどのことじゃないな、と考えることもある。ジム・モリソンが「ライト・マイ・ファイア」を唄ったり、ポール・マッカートニーが「ロング・アンドワインディング・ロード」を唄っていたりした時代——がそれほど昔のことだなんて、僕にはどうもうまく実感できないのだ。僕自身あの時代から比べてそれほど変わっていないんじゃないかとも思う。

いや、そんなことはないな。僕はきっとかなり変ったんだろう。そう思わないとうまく説明のつかないことがいっぱいありすぎる。

オーケー、僕は変わった。そして十四、五年というのは結構昔の話だ。

ジム・モリソン「ライト・マイ・ファイア」は一九六七年、ポール・マッカートニー「ロング・アンドワインディング・ロード」は一九六九年にそれぞれ発表されている。この頃に十八か十九歳だとすれば、一九四九年前後の生まれとなる（注1）。

また、引用文には固有名詞が羅列されていることは時代を限定する以外にも、作品解釈の大きなヒントともなることを指摘しておきたい。ツヴェタン・トドロフは「その本性自体によって、他の分割片より頻繁に解釈を要請する」、「もっとも意味の貧困な語のクラスは明らかに固有名詞のクラスである。」と述べている（注2）。トドロフは、

言語的な意味が貧困であればあるほど、したがってその意味内容が制限されていけばいほど、象徴的喚起がより容易にそこに付け加えられ、したがって解釈がより豊かなものとなる、ということである。語彙の中にはとりわけ意味の制限された語があるので、他の語よりもむしろそういった語が解釈の素材として選択されることになるのである。（p117, 傍点原文）

と述べ、さらに「もっとも、意味が貧困なものという点で、注解の要求を満たすのは固

有名詞だけではない。たいへん頻繁に解釈される言語分割片のもうひとつの例は、数である（数は〈無意味^{アセミツク}〉なのではなく、〈単義的^{モノセミツク}〉なのである）。」（同頁）とも指摘している。

テキスト上に置かれた固有名詞や数字は、その内容や指し示すものを考えることによって、「解釈がより豊かなものとなる」との指摘は確かに肯える。本作における固有名詞の具体的な考察については、第Ⅱ章で後述する。

十四、五年前の「僕」は、大学の学生課で芝を刈るアルバイトを見つけた。選んだ理由は「あまり他人と口をきかなくて済む」からである。人と関わるのが好きではない、もしくは苦手である人間像をこれによって容易に思い浮かべることができ、大学生活においても「何人もで集まったり騒いだりするのが苦手だったせいで、まわりではもの静かな人間だと思われていた」とある。このような「僕」にとって芝を刈る仕事はうってつけであり、仕事も丁寧で客の評判も非常に良かった。自分自身の世界が確立している彼にとっては客の評価は関係がなく、「ただ単に芝を刈るのが好き」であり、きれいに丁寧に刈るのは「プライド」と「性格の問題」でもあった。アルバイトという職分を越えて、自分の美学や価値基準に従って仕事をこなすことから、自己完結型で人と関わることは好きではないが、「僕」の世界を守ることにかけては長けている性質の一端がうかがえる。

ところで、なぜ今になって十四、五年前のことを語ろうと思うのだろうか。「僕」が「変わった」のか、「変わっていない」のか、その自己に対する呼びかけに対し、「オーケー、僕は変わった。」と一時的にでも自己承認を試みている。その確認を現在の位置から行うためであることがまずは挙げられよう。その確認作業を〈語ること〉で成し遂げようとしていく。精神分析学者・ピエール・ジャネは「記憶は、信念やすべての心理的現象と同じように行動なのであり、本質的にそれは語るという行動からなるのである」と述べている（注3）

「十四、五年前といえば、僕が芝生を刈っていたころじゃないか。」と自己完結型の「僕」の世界が発揮できる、いわば「僕」が完成させる世界の象徴である芝刈りの仕事を「最後」に行った際に起きた出来事、この周辺をめぐる記憶をジャネの説くように〈語る〉という行動によってたどり始めるのだ。なぜ「僕」は、好きな芝刈りを最後としなければならなかったのだろうか。そこには封じ込められた記憶が眠っているのであり、この記憶を起点にして「変わった」か「変わっていないか」、いま、確認しなくてはならない時期に来ていると考えられる。

すでに時間は十年以上も流れた。その時間の経過を査定し、一度しまっていた記憶を呼びおこして記憶を語ることによって、その頃の「僕」といまの「僕」を対面させることとなる。それがいかに苦しいことであるのかは、直接的な方法を回避していることからもうかがえる。「僕」の体験したことは、ある女性の体験したことのうえに重ねられて語られ

ている。つまり、「最後の芝生」にくすの木のように立つ大女によって導かれる「午後」の出来事、この日の午後は「僕」には忘れられない記憶として残っており、その記憶の断片はいまだに「僕」は未消化であり、「ぐったりとした子猫」のように積み上がったままだ。大女も娘をめぐる何らかの記憶に苦しめられアルコールに頼っていた。このクロスされた時間を、いま、語ることで呼び起こす。

Ⅱ 楽曲に導かれて

—「ライト・マイ・ファイア」,「ロング・アンドワインディング・ロード」

それでは、「僕」を取り巻く記憶の中核には何があるのだろうか。先にも述べたように結論から先に言ってしまうと、十四、五年前に「僕」が芝生を刈っていたところに受けた「僕」の傷について対面するためである。そもそも「僕」がアルバイトを始めた理由は、遠距離恋愛の関係にあった彼女と夏に旅行するための資金作りにあった。彼女と会えるのは一年に全部で二週間ほどであり、その間に食事や映画や喧嘩などセックスを含めたデートをしていた。彼女との交際中は、大学で仲の良い女友達とは「セックス抜きのデート」をしていたのだから、この遠距離恋愛の彼女とは心身ともに他の存在と比べて深いかかわりを持っていたはずだ。その彼女に突如、「僕」は振られる。人と関わりを持つことが苦手である「僕」にとって、深い関係を結ぶことができた相手が去っていくことの傷は予想以上に大きかったことだろう。

ある夏の朝、七月の始め、恋人から長い手紙が届いて、そこには僕と別れたいと書いてあった。あなたのことはずっと好きだし、今でも好きだし、これからも……云々。要するに別れたいということだ。新しいボーイ・フレンドができたのだ。

ここで確認したいのは、夏に彼女と旅行することがご破算になったのは「夏の朝」であり、「七月の始め」であったことである。大女と出会ったのは、旅行資金が不要となったために、そのアルバイトが「最後」となる暑い夏の「午後」であった。芝刈りの仕事に出かける夏の朝から午後にかけての出来事の記憶を、十四、五年という時間の洗礼を受けて、いま、検証を始めるところから物語は始まる。

「遠くの道の遠くの風景を眺めるのが好き」な「僕」にとって、長い時間の経過は必要条件である。十四、五年という長い時間の経過、そのものさしは、「僕」がかつて過ごした

十四、五年間が計測可能なものとして選ばれている。それは「僕」が目にするかつての「僕」、生まれて間もない「意識のないピンク色の肉塊」から「マスターベーションをやったり、ディスク・ジョッキーにくだらない葉書を出したり、体育倉庫の隅で煙草を吸ったり」するような中学生へと成長する時間と等しい。転居したばかりの自宅の近所にある中学校で姿を見かける中学生たちの姿を、「僕」は中学校の右手にある桜並木を眺めることよりも好んでいる。樹木の時間の経過（樹齢）は可視化しにくいだが、目の前にいる十四、十五歳の中学生の時間は僕が過ごしてきた時間を知る上で測りやすいのだ。ただ、数としては等しくても、「僕」がこれから語ろうとする十四、五年前の時間は中学生までのそれと同質ではない。かつての中学生の「僕」は、いわば＜風景＞として受けとめられている。「ピンク色の肉塊」から「体育倉庫の隅で煙草を吸ったり」するに至る時間は、自らを脅かさない記憶として「僕」のなかにあり、安心して眺められるのだ。それに比べ、十八、十九歳の時に生じた出来事は、十四、十五年間という同じ時間が経過しても彼にはまだ風景として自分のなかに仕舞われていないのであり、まだその時の記憶は生々しく「僕」を苦しめている。

彼を苦しめ続けている記憶をめぐる比喩は、「ぐったりとした子猫を何匹か積み重ねたみたい。」「子猫たちはぐったりとしていて、とてもやわらかい」とも表現されている（注4）。猫はそもそも丸くしなやかで、角張っていない。「猫を何匹か積み重ねたみたい」という表現だけでも十分にその感触のやわらかさ、不安定さの比喩は通じるはずなのに、さらに「ぐったりとした」「子猫」という語が加えられている。このことから語る記憶に対しての「僕」のイメージが十二分に立ち上ってくるのではないだろうか。「子猫」は「猫」よりもさらに骨格も華奢で感触がはかない。その上「ぐったり」という表現が加えられ生気がない状態だ。本来ならば子猫は機敏でいたずら好きでじっとしていたりしないはずだ。少しの動きに即座に反応し、飛び上がりながらじゃれつく。そしてときに無謀な冒険をする。

「ぐったりとした子猫を何匹か積み重ねたみたい。」「子猫たちはぐったりとしていて、とてもやわらかい」に込められた記憶をめぐる比喩は、本来ならば、ちょっとした動きに敏感に反応し、飛び上がり、冒険し関わっていく、華奢でしなやかな体を持つ「僕」の記憶が、いま何らかの作用によって「ぐったり」としていることを意味している。その「ぐったり」は疲労か病か眠気か、いずれにせよ本来もつ性質を押しとどめていることは指摘できよう。このように譬えられている記憶が、さらに「キャンプ・ファイアのまきみたいに積み上げられている」と新たに表現されていることにも注目したい。なぜ、子猫をキャンプ・ファイアのまきみたいに積み上げなければならないのか？ この比喩をめぐる解釈はどこにたどり着くのだろうか。

記憶は一度思い出したら、それに関連するものが次々と思ひ浮かんでくることが多い。

そのさまがまるで薪に一度火がついたら次から次へと燃え上がっていくように。しかし、「僕」が語る「まきみたいに積み上げられている」という比喩はそれだけを示すものではない。ここで思い出されるのは、先に触れたトドロフの言う固有名詞のもつ象徴的喚起である。作品の冒頭に置かれた固有名詞、ジム・モリソンの「ライト・マイ・ファイア」の歌詞を確認してみたい。以下に歌詞を引用してみよう（注5）。

You know that it would be untrue	もちろん 本当のことじゃない
You know that I would be a liar	もちろん 嘘をついたことになる
If I was to say to you	もしも こんなことを言ったなら
"Girl, we couldn't get much higher"	「おれたちはこれ以上ハイになれない ぜ」なんて言ったら
Come on baby, light my fire	こいよベイビーおれに火を点けてくれ
Come on baby, light my fire	こいよベイビーおれに火を点けてくれ
Try to set the night on fire	この夜に火をはなつてやろうぜ
The time to hesitate is through	ためらいの時は もう終りさ
No time to wallow in the mire	泥の中をのたうち回る時じゃない
Try now we can only lose	今すぐやろうぜ 失うものは何もない
And our love become a funeral pyre	おれたちの愛は とむらいの炎となる
Come on baby, light my fire	こいよベイビーおれに火を点けてくれ
Come on baby, light my fire	こいよベイビーおれに火を点けてくれ
Try to set the night on fire	この夜に火をはなつてやろうぜ

以上の引用歌詞「pyre」は（引用詞太字強調は山崎）、火葬用の「積みまき」のことである。作品中の「まきみたいに積み上げられている」との比喩は、この楽曲の歌詞の比喩と一致する。「僕」が語る「記憶」は、「僕たちの恋愛」に焦点が当てられ、恋愛が終わってしまわないように「僕」のハートに火をつけてくれることを願う歌詞である。お互いの心を解き放ってハートに火をつけなかった「僕」の恋愛は終わってしまった。子猫は弔いの薪のように積み上げられている。あのとき、火をつけていれば、終わらずに済んだかもしれないのだ。

また、同じく作品冒頭に並列された固有名詞、ポール・マッカートニー「ロング・アンド・ワインディング・ロード」の歌詞も確認してみよう（注6）。

The long and winding road	君の扉へと続く
That leads to your door	長く曲がりくねった道
Will never disappear	それは決して消えることなく
I've seen that road before	たびたび現われては
It always leads me here	の場所へ僕を連れ戻す
Lead me to your door	どうか君の扉へと導いてくれ
The Wild and windy night	荒々しく風の吹きすさぶ夜は
That the rain washed away	雨に洗い流され
Has left a pool of tears	後に残ったのは涙の海
Crying for me standing here	なぜここに放っておくんだい
Let me know the way	どうすれば君のもとへたどり着ける？
Many times I've been alone	寂しさに泣き濡れたことが
And many times I've cried	幾度あったろう
Anyway, you'll never know	僕が手を尽くしているのを
The many ways I've tried	君は知らない
And still they lead me back	そして結局 ここへ戻ってきてしまう
To the long winding road	長く曲がりくねったこの道
You left me standing here	君は僕をここに置いていった
A long, long time ago	遠い昔のことだ
Don't leave me waiting here	いつまで待たせておくんだい
Lead me to your door	どうか君の扉へと導いてくれ
But still they lead me back	けれど結局 ここへ戻ってきてしまう
To the long winding road	長く曲がりくねったこの道
You left me standing here	君は僕をここに置いていった
A long, long time ago	遠い昔のことだ

Don' t leave me waiting here	いつまで待たせておくんだい
Lead me to your door	どうか君の扉へと導いてくれ

ここでは彼女の扉に向かって、導かれることを願う思いが歌われている。心を解き放ってハートに火をつけられなかった「僕」。彼女の心の扉を開きたいと願っている「僕」。開くことができなかった扉。芝生を刈る最後となる夏の午後に、その扉を開くために「僕」を導くのが芝生を刈る仕事の依頼者である「くすの木みたい」な奥さんであった。

Ⅲ 彼女が導く扉の中

東京の世田谷区にある小田急線経堂駅近くにあった「芝刈り会社」から、神奈川県読売ランド近くの、「おだやかで上品な」丘の中腹にある家へと「曲がりくねった」道＝winding road をライトバンで向かう。玄関のドアをゆっくりと開けたのは、「くすの木のように」な奥さんだった。

おそらく大きな女だった。僕も決して小柄な方ではないのだが、彼女の方が僕よりも三センチは高かった。肩幅も広く、まるで何かに腹を立てているみたいに見えた。年はおそらく五十前後というところだ。美人ではないにしても、顔つきは端正だった。もっと端正とはいっても人が好感を抱くようなタイプの顔ではない。濃い眉と四角い顎は言い出したらあとには引かないという強情さをうかがわせた。

この大柄な女性とは対照的に小柄な奥さんも「僕」の記憶の中には登場する。「僕」が一度だけ仕事が終わった後で、「雨戸をぜんぶしめ、電灯を消した真っ暗な部屋の中で我々は交わった」奥さんだ。その人は「小柄で、小さな固い乳房」をもつ、彼女の体はいやに冷やりとして、ワギナだけが暖かかった」女性だった。大柄と小柄、彼女の体の冷と暖、このように対照的な言葉を並べて印象づけているのには意味がある。小柄な奥さんと交わっているときに「途中で一度ベルが鳴った。ベルはひとしきり鳴ってから止んだ」のだが、この応えられなかった電話のベルが、恋人と別れる原因となったと「僕」は考えている。

改めて本論文冒頭に置いたエピグラム、テキストからの引用である「人間存在を比較的純粋な動機に基づくかなり馬鹿げた行為として捉えるなら、何が正しくて何が正しくないかなんてたいした問題ではなくなってくる。そしてそこから記憶が生まれ、小説が生まれ

る。」に注目してみよう（傍線・山崎）。「僕」を今でも苦しめている傷、その記憶の中核にあるのは恋人に振られた時の傷、正確に言えばその時受けた衝撃の記憶である。なぜ「僕」は振られなければならなかったのか、思い当たることの一つに「僕」が「正しくない」ことをしたから、という解釈コードが「僕」にはあるようだ。小柄な奥さんとの性関係は不徳をなすものであり、しかもその最中に恋人からの呼びかけに応えられなかった、との「僕」独自の思い込み、この二重の「正しくない」ことをした「僕」は自責感を抱いており、その罰によって恋人に振られたのだと解釈している。その結果は、「僕のペニスは他人のペニスみたいに思えた」とあるように、この失恋は「僕」のアイデンティティを深く揺るがした。

つまり、「僕」をめぐる記憶は「何が正しくて何が正しくないか」に関わるものであるが、何が正しくて正しくないか、その絶対の基準がない限り、「僕」に与えられた罰が正当なのか「僕」は判断がつかないのである。小柄な奥さんとの関係にせよ、合意のもとで性関係を結んだのなら、そしてそれが「人間存在を比較的純粋な動機に基くかなり馬鹿げた行為」であるのなら、別に正しいか正しくないかなど関係がない。ただ、そのこと自体よりも、その行為の最中に恋人からの呼びかけに応えられなかったことが、そう思い込むことが「僕」の記憶の中に仕舞われ、今でも「僕」を苦しめているのだ。

恋人は「あなたは私にいろんなものを求めているのでしょうけれど」「私は自分が何かを求められているとはどうしても思えないのです。」と手紙に書いてきた。この言葉の意味を理解するには、「小柄」な奥さんとは対照的な「くすの木」に譬えられた大柄な奥さん、僕と同様に記憶に苦しめられ、アルコールに依存していると思われる奥さん、一方でうがった見方によればくすの木は神社などで神木として崇められる巨樹だが、そのような神の存在とも思える彼女に導かれ扉が開かれる（注7）。雨戸のしまった暗闇の、鍵の閉められた部屋を奥さんが開き、そこに光を当てる……。

さて次の局面に向かう前に、再び当時の楽曲が導き手として置かれている点に目を向けてみよう。スリー・ドッグ・ナイト「ママ・トールド・ミー」、この家の芝生を刈る際にソニーのトランジスタラジオでチューニングを合わせて流れてきた曲だ。この曲も先に挙げた楽曲同様に作品解釈上、大きな示唆に富む。歌詞の一部を下記に引用してみる（注8）。

Want some whiskey in your water その水にウイスキーを入れる？

Sugar in your tea? お茶にお砂糖は？

What's all these crazy questions they're askin' me?

彼らが僕にクレージーな質問してくるよ

This is the craziest party that could ever be

これは世界で一番クレージーなパーティなんだ

Don't turn on the lights, 'Cause I don't wanna see

明かりをつけないでよ、僕は何も見たくないんだ

Mama told me not to come (2times) ママは僕に行っちゃダメだと言った

"That ain't the way to have fun, no そんな風な楽しみ方は間違っているわ、
だめよ、と。

Open up your window 窓を開けてよ

Let some air into this room 空気を部屋に入れてよ

I think I'm almost chokin' 窒息しちゃうよ

From the smell of stale perfume 籠えた香水の匂いで

And that cigarette you're smokin' それにあんたたちが吸っているタバコで

Oh, scares me half to death 僕は死んじゃいそうになるよ

Open ip the widow, some and 窓を開けてよ

Let me catch my breath 少し息をさせておくれよ。

Mama told me not to come (2times) ママは僕に行っちゃダメだと言った

That ain't the way to have fun, son そんな風な楽しみ方をしてはだめよ、坊や。

She knows, yeah ママはちゃんと知ってたんだ

The radio is blatin' ラジオが爆音で流れ、

Someone's knockin' at the door 誰かが部屋をノックする

I'm lookin' at my girlfriend 僕はガールフレンドの方を見た

She's passed out on the floor 彼女は酔いつぶれて床に寝っころがってた

I seen so many things 僕はいろんなものを見てしまった

I ain't never seen before 初めて目にするものばかりを

Don't know what it is 何なんだこれは

I don't wanna see no more 僕はこれ以上見たくないよ

(以下略)

この曲が流行っていた時代は、ベトナム戦争下で（読売ランド近くにある芝刈り依頼者の家に向かう途中、トランジスタラジオからはFENアナウンサーによる奇妙なイントネーションのベトナムの地名が連発されている）、アメリカのドラッグ・カルチャーが全盛期であり、ドラッグ・パーティーが連夜開かれていた（注9）。そうしたパーティーに息子を行かせたくない母、そのタブーを破って赴く息子。このような曲にチューニングを合わせ、「僕」は芝生を刈り始める。そこに現れるのは、右手に氷とウィスキーが入っているグラスを持って現れる「くすの木みたいに見えた」奥さんである。彼女はまるで母親のように「僕」に昼ごはんをどうするか聞きに来る。

「ママ・トールド・ミー」では、暗闇のドラッグ・パーティーには行っちゃだめだとママは言うが、くすの木の彼女は反対である。彼女の理想通りの、亡き夫とそっくりに芝生を刈る仕事を成し遂げた「僕」に「見せたいものがある」と自宅に誘い、二階にある雨戸のしまった部屋へと導く。

真鍮のドアノブは取っ手の部分だけが白く変色し、これまでたくさんの開け閉めがなされたことが示唆されているが、いまは鍵が閉まっていて、彼女はウオッカトニックのグラスを窓枠において鍵を開ける。「中は真暗でむっとしていた」が、雨戸をあけると「眩しい光と涼しい南風が一瞬のうちに部屋に溢れ」、それまでの「ママ・トールド・ミー」で歌われたドラッグパーティーの近似から一変する。

彼女が見せたかったのは、彼女の娘の部屋であった。「女の子の部屋」は一か月分くらい埃が積もっていた。カレンダーは一か月前の六月のままであり、これによって、なぜくすの木のような彼女があと二週間は持つたいして伸びていない芝生を刈るように依頼したのか、その謎も解けるように思われる。

「芝生を刈りに来ました」と僕は言った。それからサングラスをはずした。

「芝生?」と彼女は首をひねった。「芝生を刈るんだね?」

「ええ、電話をいただきましたので」

「うん。ああそうだね。芝生だ。今日は何日だっけ?」

「十四日です。」

彼女はあくびをした。「そうか。十四日か。」それからもう一度あくびをした。「ところで煙草をもってる?」

意識も朦朧としがちなアルコール中毒者を思わせる彼女にとって、今日が何日かもはや

認識できなくなっているのだが、「十四日」だけは覚えていなければならなかったことが引用した会話からわかる。七月十四日が夫の命日なのか、または毎月十四日が月命日で几帳面に芝生を刈っていた夫を偲び、律儀に月に一度芝生を刈っていたのか、あるいは明らかに書かれていないが娘がいなくなって（家出か死亡か）ちょうど一か月なのか。ただ、わかることは、夫の死に対しては彼女は折り合いがついているだろうことは、きれいに刈られた芝生を見て夫を思い出し満足している姿から容易に想像できる。しかし、娘の不在は、彼女の中で依然として大きな傷として彼女を苦しめていると考えられる。「僕」がこの家を訪れた時、彼女は玄関先ですべて女物の小さなサイズの靴と特大のサイズの靴を十足ほど並べて埃を払っていた。まだ履かれることを待ち続け、娘の靴はしまわれずに並べられているのだ。お互いに傷を抱いた者同士が、開く扉。そこには何があったのか。

IV 取り巻く世界のなじめなさ

くすの木の彼女の家は古い家で、古さがとてもよく似合う家であった。食器もスプーンも古い時代のもので使われている。そこに刻まれている馴染みの空間、彼女の娘の部屋のドアノブも先に挙げたように使い込まれたもので「真鍮のノブは把手の部分だけ白く変色」している。何度、彼女や夫や娘はそのドアノブに手をかけたことだろう。家にはその家族の記憶が込められている。「僕」はその家の記憶を共有しないが、芝の刈り方が彼女に気に入られることによって娘の部屋に導かれた。

部屋は典型的なティーン・エイジャーの女の子の部屋だった。窓際に勉強机があり、その反対側に小さな木のベッドがあった。ベッドにはしわひとつないコーラル・ブルーのシーツがかかっていて、同じ色の枕が置いてあった。足もとには毛布が一枚畳んである。ベッドの横には洋服ダンスとドレッサーがあった。（中略）

僕はこの部屋の持ち主の姿を想像してみたが、うまくいかなかった。別れた恋人の顔しか浮かんでこなかった。

大柄な中年の女はベッドに腰を下ろしたままじっと僕を見ていた。彼女は僕の視線をずっと追っていたが、何かまったくべつのことを考えているように見えた。

くすの木の彼女が腰を掛けているベッドの下にはブルーのシーツがかかっている。この日の朝はよく晴れていて、女の子と二人で夏の小旅行に出かけるのに最高の天候であった。

「僕」はアルバイトに向かうために運転する車の窓を全部開けて「冷やりとした海と暑い砂浜」そしてエアコンのきいた小さな部屋と「ぱりっとしたブルーのシーツ」を思い浮かべている。前者は小柄な奥さんとの情事、「彼女の体はいやに冷やりとして、ワギナだけが暖かった」冷暖の対比と、そして後者は恋人と行くはずだった空想上の小旅行先のベッドに敷かれているブルーのシーツの場面を呼び起こす。この部屋の持ち主の姿を想像しようとしても、恋人のことしか思い浮かべることができない「僕」。そして、ブルーのシーツの上にいる「大柄な中年の女」。彼女の上には今にも白い壁が頭上に崩れかかるような錯覚を「僕」は覚える。背の高い彼女であるが、この部屋の重圧は彼女の上のしかかっていることを「僕」は感知しているかのようなのである。彼女は「僕」に洋服ダンスを開けさせ、引き出しも開けさせる。彼女自身が開いたり引き出したりするわけではなく、「僕」にそれをさせているのは、彼女の心は崩れかかり、もはやこれ以上開けることができなかったからなのかもしれない。

きちんと整理され、きれいに畳まれた服を見て、僕は「悲しい気分」になる。この場面は村上春樹のオマージュ作品、スコット・フィッツジェラルド『華麗なるギャツビー』のワンシーンを思い起こさせる（注10）。ギャツビーの衣装キャビネットにしまわれていた、色とりどりのシャツにデイジーは「なんて美しいシャツでしょう」と泣きじゃくるシーンがある。デイジーの涙は、明確には命名することができないある思いが胸にあふれた複雑な感情を表すものだったと同様に、「僕」の悲しみもまた名指すことは難しい複雑な感情であろう。整理整頓されている洋服ダンスや引き出しは、その背後に、きちんと生きているその人の人生の姿勢が見えてくるように思える。日常を丁寧にきちんと生きてきた娘、その彼女がなぜここにいないのか。そして、「僕」の恋人は、ブルーのシーツの上になぜいないのか。

「僕」はくすの木の奥さんに娘のことを「どう思う?」と聞かれる。

「問題は…彼女がいろんなものになじめないことです。自分の体やら、自分の考えていることやら、自分の求めていることやら、他人が要求していることやら……そんなことにです」

「そうだね」としばらくあとで女は言った。「あんたの言うことはわかるよ」

僕にはわからなかった。僕のことばが意味していることはわかった。しかしそれが誰から誰に向けられたものであるかがわからなかった。

雨戸を閉め暗くし、鍵を閉めて開かないようにしまいこんだ「僕」の記憶。くすの木の

ような奥さんに導かれて、鍵をあけて室内に入り、雨戸をあけ、光が射し込み、洋服ダンスを開き、引出しをあける。この行為そのものが記憶を開ける行為の隠喩となる。「いろんなものになじめない」、この言葉は「僕」が「僕」に向けた言葉だ。恋人の手紙には「あなたは私にいろんなものを求めているのでしょうか」「私は自分が何かを求められているとはどうしても思えないのです。」と書いてあった。

——「なじめない」。では、逆になじむとは何か。慣れ親しむ、慣れて親しくなる、場所や物事などになつく。そうしたことを「僕」はできない。なぜなら、「僕の求めているのはきちんと芝を刈ることだけなんだ、と僕は思う。」と自認しているからだ。その地に慣れ親しんで伸びていく芝をきれいにきちんと刈っていくことにアイデンティファイしていた「僕」である。だが、芝生を刈るのはこの日の午後を最後にやめていることから、「僕」はなじめない世界からなじむ世界へ移行していると言えるのではないか。

終わりに

再び、記憶について。帰る場所を覚えていられることは帰る場所があることと同様に、私たちの人生をいかに安らかに導いていることだろうか。帰る場所は立原道造の詩「僕の帰るところは」にもうたわれているように、どんな場所でもそこに帰れば自分と一体化された馴染んだ空間が待っている。そこは自分のアイデンティティを支え自己を包み、傷ついた日常を癒し回復へと導いてくれる…、はずであった。しかし、そのような世界に「僕」はいまだに辿り着いてはいないようだ。十四、五年前の出来事を語っている現在、「僕」は転居したばかりであり、なじんだ世界にはいない。「僕」は帰るべき家を、思い出が詰まった古い時間とともにある家には、未だ住むことができないでいる。「いつか芝生のついた家に住むようになったら、僕はまた芝生を刈るようになるだろう。でもそれはもっと、ずっと先のことだという気がする。」、帰るべき家、その記憶が「僕」を支えるようになったとき、十四、五年前の「僕」の姿も一枚の風景となるだろう。

The long and winding road That leads to your door

君の扉へと続く長く曲がりくねった道

Will never disappear

それは決して消えることなく

I've seen that road before It always leads me here

たびたび現われてはこの場所へ僕を連れ戻す

以上に論じてきたように、かつて経験した恋人から告げられた別離、その出来事は「僕」を苦しめ、いわばダンスや引き出しの中にきちんと整頓され、しまわれていないまま、まきのように積み重なったぐったりした子猫のように僕になかにある。恋人に振られる要因ともなった「僕」の性質を表す、「なじめなさ」という言葉は、くすの木のような女性に導かれて開かれた扉の中で語ることが出来た言葉である。この女性も娘を失い傷つき、日常生活をアルコールと共に過ごしていた。失うことの傷みを共に抱えもつ存在が、日常のふとした場面で出会う。言葉に出来なかった思いが言葉として表出したあとも「僕」はまだ痛みを抱えている。変わったのか、変わらなかったのか、いまだにわからない。だが、その時の夏の太陽の暑さ、曲がりくねった道、ラジオから流れるロックンロール、そして芝生、こうした触覚や聴覚や視覚に支えられた記憶の断片は、十四、五年経過した後も「僕」のなかで生き続け、「僕」の日常を更新し、生を支えていくのである。

注記

- 注1 ちなみに村上春樹は一九四九年一月生まれである。この主人公「僕」は、村上春樹が過ごしたと同じ時代を背景に持つようだ。一九四九年一月生まれが十八、十九歳のころのことを十四、五年後に語ると、初出發表年の一九八二年前後となる。
- 注2 ツヴェタン・トドロフ著、及川馥、小林文生訳『象徴表現と解釈』（一九八九年八月、法政大学出版局）p116～117
- 注3 Les médicaments Psychologiques.1919 tune II P272 原文は La memoire, comme la croyance, comme tous les faits psychologiques est une action : elle consiste essentiellement dans l' acte de raconteur.
- 注4 山根由美恵「村上春樹『午後の最後の芝生』論―「臨界域」としての想起／流通する「小説」―（『近代文学試論』43, 2005年12月）は、丹念に先行研究を追っている。比喩についての山根の分析は、「子猫」は「言葉」「センテンス」のメタファーであり、子猫に例えられることで、そこに血が通い、それぞれに命が備わったイメージとなる。それぞれに命（意味）がある子猫（言葉・センテンス）たちは、一つの方向に進むわけではなく、不安定に積みかさねられている。このことは、自己完結の世界の〈自己表現〉という形ではない方法で、自分が本当に求めるものを探し続けている状態と考えられる、と述べている。
- 注5 鏡 明訳『ドアーズ詩集』（シンコーミュージック、1991年11月）P18～19
- 注6 内田久美子訳『ビートルズ全詩集（改訂版）』（シンコーミュージック・エンターテイメント、2000年12月）P410～411
- 注7 くすの木のような大女についての考察は拙論「戦後日本における〈肥満〉文学」（『日本文学』2010年11月）でも触れている。小柄な奥さんとの対照性のみならず、大柄にすることで、彼女の空虚感が一層漂っているように思われる。そして、彼女の大柄な身体と彼女の家である「こじんまりとした感じの良い家」とのミスマッチが、「僕」の抱くなじめなさとも一致している。なお、このミスマッチについての指摘は、札幌大学文化学部日本文学特講Ⅵ 2011年度秋学期の講義の中で学生から寄せられた意見である。加藤典洋は、この大柄な女性について、次のような論を展開している（『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』講談社、2011年8月 P205）。
- なぜかこの大柄な女性の夫は、アメリカ人で、しかも軍人ないし元軍人だったのではないかと、いう印象が残るのが妙です。芝刈りにうるさいこと。しかもきちんと刈る人間だったこと。女性の大柄な体格から推定して夫たる人物もたぶん大柄だったろうと思えること。時代は六〇年代末近く、よみうりランドに向かうライトパンの「FENのニュース」が「奇妙なイントネーションをつけたヴェトナムの地名を連発している、そんな記述に影響されているせいかもしれません（ちなみに『全作品第1期一3』所収テキストには「アメリカ人」との記述が付加されています）。
- 注8 2002年 MCA Records「JOY TO THE WORLD THE BEST OF THREE DOG NIGHT」ライナーノートより原文歌詞を引用し、邦訳はジェイムズ・ジョイス研究者の小島基洋氏に全訳をいただいた。

注9 マーティン・トーコブ, 宮家あゆみ訳『ドラッグ・カルチャー アメリカ文化の光と影 (1945～2000年)』(清流出版, 2007年12月) 参照。

注10 スコット・フィッツジェラルド, 村上春樹訳『グレート・ギャツビー』(中央公論社, 2006年11月) 第5章 P171～172

※『午後の最後の芝生』引用テキストは, 初出「宝島」一九八二年八月号によった。